

Joyce の *Araby* への文体論的アプローチ

筏 津 成 一

(平成4年6月29日受理)

0.1 文学研究の一つの方法論としての言語学に基づいた文体論的アプローチが提唱されてから既に久しい。例えば、H.G.Widdowson は学問領域としての文体論を次のように位置付けている。

私の言う「文体論」とは、文学的ディスコースを言語学の方から研究することであり、私の考え方によれば、文体論が、一方においては文学批評と異なり、また他方では言語学とも性格を異にするのは、それがこれら両者を結び付ける手段としての性格を持っているからである¹。

爾来、こうした文体論的アプローチによる文学作品の分析例は枚挙にいとまがないが、近年は Ronald Carter の分析に代表されるように²、文学テキストの文体分析は、ただ単に厳密な言語学的分析方法を客観的に適用するのではなく、言語学的観察と文学的直感の相互作用に基づくべきであるといった考え方が主流になってきている。Carter は文体論の有効性について次のように述べている。

文学作品へのあらゆる言語学的アプローチの中で、「実用文体論」は言語について、そして文学における言語の働きについて学ぶための、あるいは文学テキストの解釈において系統立った分析をしていくために必要な自信を養うための最もふさわしい方法として、自らを推薦している³。

本稿では Joyce の *Araby* を、従来の文芸批評の立場からの研究成果を踏まえつつ、この文体論的方法によってテキストの言語分析を行い、それによって、言語事実に基づいた客観的な解釈の方向を提示してみたい。

0.2 言語革命家としての Joyce についてはもはや多言を要しないが、ここで今一度、同じ作家であり Joyce 文学に特に造詣の深い Anthony Burgess の言葉を引用してみよう。彼は言語使用の態度によって作家を二つのクラスに大別する。

クラス（1）に属する作家とは、その作品において言語そのものは殆ど重要性を持たず、透明で魅力に乏しく、そこには含蓄とか曖昧性といった表現としての付帯的な意味合いは殆ど認められない。これに対して、クラス（2）の作家にとっては、曖昧性、地口あるいは表現としての深い含蓄などは、排除するよりはむしろ、より積極的に利用されるべき要素であり、登場人物や事件と同様に「言語」から成り立っている彼の作品が、仮に、（映画等の）視覚的なメディアに翻案されたならば、その多くの内容、特質を失うことになる⁴。

換言すれば、クラス（1）の作家は、「何を」語るかを問題とする「内容」重視のタイプであり、クラス（2）の作家は「どのように」語るかを問題とする、いわゆる「文体」（あるいは表現）重視の作家ということになる。この二分法において、Joyce は「救い難いほどに後者の奥深い所に身を潜めた」（he is irredeemably entrenched in the very heart of Class 2 writing）作家であるという⁵。事実、こうした Joyce の作家としての傾向性は、既に初期の短編集 *Dubliners* において認めることができる。A. Walton Litz は短編集としての *Dubliners* の統合原理として、「ダブリンの街それ自身の自己充足的な世界」（the self-contained world of Dublin itself）と「特徴的な文体」（the characteristic style）という二つの要素を挙げて、その文体について次のように説明する。

もし、今仮に *Dubliners* の文体を形容するにふさわしい一語を選ばなければならないとするならば、それは恐らく「簡潔」（economy）であろう。ここでは何一つとして浪費されているものはない。個々の作品において、また短編集全体において、全ての語が、そして全ての句が各々の役割を担わされている⁶。

この指摘は、*Dubliners* の文体が細心の注意を払って入念に練り上げられたものであるという意味において、先の Burgess の見解と軌を一にするものである。

ところで、Joyce 自身は出版者の Grant Richards に宛てた手紙の中で、*Dubliners* の創作意図について説明している。それによると、この作品は「周到な卑俗さを持つ文体」（a style of scrupulous meanness）で書かれているという⁷。この言葉の内容はさておくとして、Joyce 自身のこの告白は、彼が「文体」に腐心した証拠であり、「文体」がこの作品の解釈上一つの重要な手がかりになることを示唆するものでもある。

1. 現在、*Dubliners* が象徴主義の作品であるという解釈に異論を唱える批評家は恐らくいないであろう。そうした解釈に従って *Araby* を読めば、確かに、そこに描かれたあらゆる事物、事象が象徴的な意味合いを帯びており、その曖昧性、多義性を根拠に Joyce が意図的に複数の主題を重層的に配置したと解釈することは可能である。例えば、そうした主題の一つに「脱出」(escape)がある。

アイルランドを去ることによって自己実現を果たした Joyce は、脱出することをただ夢想することだけしか出来ない人間を繰り返し描いている。*An Encounter* と *Araby* に登場する少年達にとって、彼らの夢は大西部であり異国風の名前の市の中に存在する。しかし冒険を求めての彼らの旅は葛藤と失望のうちに終るのである⁸。(傍点は筆者)

この他にも、思春期の異性に対する「恋」、あるいは「宗教」等の主題を読み取ることが可能なことは、既に多くの批評家達の指摘するところである。ところで、このように多様な解釈を許すテキストはどのような言語構造を持つのであろうか。また、そのような多様な解釈は、どの程度の言語的客観性を持って支持され得るのであろうか。以下の分析においては、この作品のテキストに見られる言語的特徴の意味を、ストーリーの展開に照らしながら考察してみる。

2. 冒頭の一節に見られる *blind* の用法は読者の関心を引きつける上で非常に効果的な役割を果たしている。

North Richmond Street, being *blind*, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the *blind* end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces.⁹ (以下、引用文中のイタリック体はすべて筆者)

これは、Joyce もかつて住んだことのある North Richmond Street の地理的概略である。この描写が事実に基づいたものであることは Willam Y. Tindall の撮影による写真によっても確認できる¹⁰。と同時に、これは作者、あるいは語り手のフィルターを通して再構成された虚構の情景であることもまた事実である。今、この一節から受ける表現上の印象を述べるとすれば、次の二点を指摘することができる。

- (1)ここに含まれる三つの文(最初の文中の when 節を含めれば四つ)はいずれも主語が無生物であり、全体として擬人化された表現となっている。
- (2)blind という語が2度現れているが、この語の含蓄を考慮に入れると、何か特別な役割を担っているように感じられる。

これについて詳しく見てみると、まず第一文において、being blind が主語の直後に挿入され、blind は強調された位置を占めている。更に、この語が次の文において反復されており、両者の距離的接近度の高さによって、ここには強い連語的結束性 (collocational cohesion) が生れている¹¹。結果として、blind は読者に強くその存在を印象付けている。

blind の語義について言えば、この文脈においては street を修飾して「行き止まりの、出口のない」 (= having only one opening or outlet) という意味を表している。しかし読者は、同時に「盲目の、目の見えない」 (= unable to see) というこの語の最も基本的な意味をも連想させられる¹²。Joyce がこの表現効果を意識して意図的に blind を選択したであろうことは想像に難くない。これによって、North Richmond Street に [+ HUMAN] という意義特性が付与され、読者はここに擬人法の存在を意識することになる。続く Christian Brothers' School と An uninhabited house もそれぞれ set, stood という動詞を伴ってこの擬人法のトーンを維持しており、最終的に、gaze によってこのプロセスは完了することになる。

「通りの他の家々は、内にひそめりっばな生活を意識しているように、茶色の落ち着いた顔で持って、互いにじっと見つめ合っていた」(傍点は筆者)

なぜなら gaze は本来、意志を持って行われる ([+VOLITION] という意義特性を持つ) 動作であり、無生物を主語にとることは選択制限規則に違反する。同様に、このことは、conscious, face についても当てはまる。

ここで更に注目すべき点は gaze と blind のコロケーションがもたらすアイロニカルな表現効果である。今、blind を「盲目の」という意味に解釈すると、「目の見えない」(はずの) 通りの家々が互いに「じっと見つめ合っている」様子はある意味で滑稽であり、同時に悲惨でもある。なぜなら、そのような実現不可能な試みは、結局、失望あるいは絶望という虚しい結末に終らざるを得ないからである。この文脈に照らして blind end (「出口のない袋小路」という表現を見直してみると、その比喩的意味が改めてクローズアップされてくる¹³。「精神的麻痺」の中心であるダブリンの街は¹⁴、文字通り「出口の無い閉塞した世界」であり、ここから脱出しようとするあらゆる試みは挫折のうちに終らざるを得ない。Ben L.Collins の次の言葉はこの推論を裏付ける根拠となろう。

blind という語は、勿論、解釈に極めて重要な意味を持っている。(中略)出口の無い通りは、ダブリンにおけるあらゆる探求を行き詰まりへと導くのである¹⁵。(傍点は筆者)

*Concordance to James Joyce's Dubliners*¹⁶によれば、*Dubliners* における blind 及びその派生形の総出現回数は全部で10回である(その内3回は *Araby* において使用されている)が、「出口のない、行き止まりの」という意味で用いられているのはこの箇所のみであり¹⁷、これによっても blind が表現構造において特別な役割を担っていることがわかる。また、この物語りの最後の1文、

Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by *vanity*.

における *vanity* (これも主題と関係する重要な語の一つである)も、語源的には“empty”の意味で、*futile*(「不毛の」)そして blind へと繋がっていく言葉であり¹⁸、その意味では、この冒頭の一節において blind という語を通して作品の主題が提示されていると考えることが可能である。

3. 作家の創作のプロセスにおいて、意識的であれ無意識的であれ、ある特定の語(あるいは特定の語句)から次の語が連想され、それが更に新たな連想を生み、結果としてイメージ的に統一された語群 (image-cluster) を形成することがある¹⁹。既にみたように Joyce のような「文体」重視の作家においては、このプロセスは極めて意識的に、そして緻密な計算のもとに行われていると考えることができる。

今、blind を *Araby* の表現構造における「統合素」(integrator)²⁰とみなして、これと連合関係にある語を指摘するならば、まず第一に dark を挙げるができる。blind(「行き止まりの」→「盲目の」)から dark (「暗い」)を連想することは極めて容易であろう。また少年の「恋」と blind という語から「恋は盲目」あるいは「恋の闇」(=Love is blind すなわち‘Love is a voyage into the unknown’の意)という諺が想起され、ここからも dark を連想することが可能になる。ここで敢えて大胆を承知で言えば、Joyce は少年をして「盲人」の視点から周囲の外界を眺めさせているのではなかろうか。盲人としての少年の眺める世界は darkness の世界であり、あらゆるものが朦朧にしか見えてこない。その意味で、次に描かれている「冬の日の薄暗い黄昏」という状況設定は象徴的である。

When the short days of winter came *dusk* fell before we had well eaten our dinners. When we met in the street the houses had grown *sombre*. The space of sky above us was the

colour of ever-changing violet and the towards it the *lamps* of the street lifted their feeble *lanterns*.

Roget's International Thesaurus によれば²¹ *dusk* も *sombre* も「暗さ」(=darkness, dimness) という同一範疇に属し, *dark* と連合関係にある。同時に, *lamp*, *lantern* という, いわゆる「光源」(=light source) を表す語も, その反義性によって *dark* と連合関係に入ることになる。このような対立的な語(句)の連合関係が生み出す表現効果について, 川崎寿彦は次のように指摘する。

私は〈イメジャリーの論理〉を語るにあたって, ニュークリティック達が十分に強調しなかった, もうひとつの重要な事実があると思う。それは, 普通一般の論理に直線的または連続的論理性と, 屈折的または断絶的論理性の別があるように, 〈イメジャリーの論理〉にもその別があるはずだ, ということである。つまり, 同じ〈イメジャリーの統一〉を語っても, そこに同質的統一と異質的統一の別があってしかるべきだ, ということになろう。もつとずばりいえば, イメジャリーにも〈パラドックス〉〈アイロニー〉があるのである²²。

つまり「対比させられた二つのイメージの異質性は互いに他を強く引き立てる効果がある」と述べている訳であるが, 次の一節においては Joyce は明かにこの効果を意識して二つの対立的イメージを併置している。ここには少年達が夕暮れの薄暗い裏通りで遊び回る姿が描かれている。

The career of our play brought us through the *dark* muddy lanes behind the houses where we ran the gantlet of the rough tribes from the cottages, to the back doors of the *dark* dripping gardens where odours arose from the ashpits, to the *dark* odorous stables where a coachman smoothed and combed the horse or shook music from the buckled harness. When we returned to the street *light* from the kitchen windows had filled the areas.

ここでまず特徴的なことは, *dark* が集中的に 3 回使用されている点である。*Concordance* によれば, この作品における *dark* およびその派生形の合計出現回数は 9 回である。ちなみに, *Dubliners* の中で派生形を含めて *dark* の出現頻度が最も高いのは *The Dead* の 16 回である。これを表にすると次のようになる。

	総ページ数	dark	dark-complexioned	darker	darkness	合計
<i>Araby</i>	8	7	0	0	2	9
<i>The Dead</i>	57	12	1	1	2	16

ページ数の割合からすると *Araby* における dark の出現頻度は極めて高く、この語を *Araby* における表現上の一つのキーワードとして想定するに十分な根拠になろう。これと合わせて注目してよいのは dark を含む名詞句の構造である。ここに見られる 3 個の名詞句は、

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{through} \\ \text{to (...)} \\ \text{to} \end{array} \right\} + \text{the} + \text{DARK} + \left\{ \begin{array}{l} \text{muddy} \\ \text{dripping} \\ \text{odorous} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} \text{lanes (...)} \\ \text{gardens} \\ \text{stabies} \end{array} \right\} + \text{where-clause}$$

という同一構造を共有しており、極めて前景化 (foregrounded)²³された表現となっている。こうした表現の背後には、G.N.Leech も指摘するように、作家の側にそう表現すべき必然的動機があり、読者はそれを読み取ることを期待されているのである²⁴。

そこで、まず最初に指摘すべきは dark の反復によって強調された「暗さ」が、street light との対比によって明暗のコントラストが一層鮮明になり、「暗さ」の概念が強調されている点である。次に、muddy, dripping, odorous という修飾語、あるいは smoothed, combed, shook (music) という動詞からも判断できるように、少年は聴覚、嗅覚、触覚といったあらゆる感覚を動員して周囲の状況を捉えようとしている。これは視覚に頼れない盲人特有の知覚様式でもある。次の引用においても、「明」と「暗」、「静寂」と「雨音」が対比され、視覚の心許なさや過敏な聴覚を同時に強調した描写となっている。

It was a *dark* rainy evening and there was *no sound* in the house. Through one of the broken panes I *heard* the rain impinge upon the earth, the fine incessant needles of water playing in the sodden beds. *Some distant lamp or lighted window gleamed* below me.

彼女の住む家にも dark という形容辞が使用されている。

Their cries reached me weakened and indistinct and, leaning my forehead against the cool glass, I looked over at the *dark* house where she lived.

これについて、Frank O'Connor は

「ガラス」の形容辞としての“cool”，そして「家」の形容辞としての“dark”は、当時の他の作家にとってもごく普通の表現であっただろう。しかし、この例のように両者が一つのセンテンスの中で同時にもちいられているのは、Joyce が生まれながらの文体家であることを示している。

と述べているが²⁵、ここではむしろ dark が主題との係わりにおいて選択されている点を指摘すべきであろう。

これまでのところでは、dark はすべて名詞の修飾語として限定的にもちいられていた。またそこには街灯であれ、窓の明りであれ、遠くの仄かな明りが合わせて描かれていた。しかし、物語りの終盤においてこのパターンに変化が生じている。少年がバザールについた時には、既にほとんどの店は閉まり、ホールの大部分は暗闇に包まれている。

Nearly all the stalls were closed and the greater part of the hall was in *darkness*.

ここには darkness という名詞形が始めて現れている。更に次の引用においては、

I heard a voice call from one end of the gallery that the light was out. The upper part of the hall was now completely *dark*.

のように、dark が初めて叙述的にもちいられ、最後の例においては再び名詞形が現れている。

Gazing up into the *darkness* I saw myself as a creature driven and derided by vanity;

一体、この dark の文法的（すなわち統語的および形態的）変化は何を意味するのであろうか。ここでは二つの可能性が考えられる。まず文法的なレベルでいえば、限定的用法においては dark は名詞の修飾語という、いわば補助的な役割を果たしている。しかし、叙述的用法においては述語として焦点の当たる位置を占めている。つまり、伝達されるべき中心情報になっている。同様に、最後の darkness の引用においても、「暗さ」それ自体が gaze という動作の直接の対象となっており、「暗さ」そのものに焦点が当てられている。

もう一点は、このような表現方法を選択した作者の動機に関係する。特定の語が様々なバリエー

ションで使用されるのは、作者がその語に特別な意味合いを込めて、極めて意識的に使用していることを示すものである。今、dark の用法における変化の意義を考えるならば、少年の内面の心理的变化が言語表現に反映されている、と言うことができよう。換言すれば、内容が文体へ投影されているということである。このように考えることによって、初めて dark というキーワードと「幻想」(illusion) から「幻滅」(disillusionment) へという主題²⁶を有機的に関係付けることが可能になるのである。

4.1 この物語りを少年の 'initiation story'²⁷として捉える時、Mangan's sister の果たす役割は極めて大きい。物語りの冒頭において、少年が彼女によって代表される「女性(異性)」に目覚めていく様子が描かれている。一人称複数代名詞 we (our, us) の頻繁な使用は、少年と他の子供達との仲間意識、連帯感を表していると解釈することができる。

...before *we* had eaten *our* dinners / When *we* met in the street.../ The space of sky above *us*.../ The cold air stung *us* and *we* played till *our* bodies glowed/ *Our* shouts echoed in the silent street/ The career of *our* play brought *us*.../ ...where *we* ran the gantlet of.../ When *we* returned to the street.../ ...*we* hid in the shadow until *we* had seen him safely housed /... *we* watched her from *our* shadow.../ *We* waited to see.../ ...*we* left *our* shadow.../ She was waiting for *us*...

しかし、半開きのドアから洩れる光によって輪郭を縁取られた Mangan's sister の姿によって少年は突如異性にめざめる。We から単数代名詞 I への移行がこれを物語っている。

She was waiting for us, her figure defined by the light from the half-opened door. Her brother always teased her before he obeyed and *I stood by the railings looking at her*. Her dress swung as she moved her body and the soft rope of her hair tossed from side to side.

異性を意識することによって少年は、己と他の子供達との間に一線を画するようになる。

She could not go, she said, because there would be a retreat that week in her convent. Her brother and two other boys were fighting for the caps and *I was alone at the railings*.

From the front window *I saw my companions playing below in the street*. Their cries

reached *me* weakened and indistinct...

少年にとって女性（あるいは恋愛）は、Love is blind の諺のごとく、得たいの知れぬ未知の経験であり、彼にとってそれは「暗くて朦朧げにしか見えない」存在として知覚されている。少年のそうした心情を通して眺められる、あるいは想像される Mangan's sister は、当然ながら、決して明確な姿として描かれることはない。それ故、少年が心の中に思い描く彼女の姿は、いつも brown figure であり brown-clad figure である。

I kept her *brown figure* always in my eye...

あるいは、背後からの明かり²⁸によって照らし出された輪郭として、身体の一部、あるいは衣服の一部が描かれるに過ぎない。

The light from the lamp opposite our door caught *the white curve of her neck*, lit up *her hair* that rested there and, falling, lit up *the hand upon the railing*. It fell over *one side of her dress* and caught *the white border of a petticoat*, just visible as she stood at ease.

E.S.Juan Jr.はこれについて、彼女に「生命」と（女性としての）「価値」を与えているのは、彼女の実体ではなく、少年の想像力（*imagination*）であると述べて彼女の虚像性を指摘する²⁹。

I may have stood there for an hour, seeing nothing but the *brown-clad figure* cast by *my imagination*, touched discretely by the lamplight at *the curve neck*, at *the hand upon the railings* and *the border below the dress*.

ところでこの *imagine*（およびその派生語）は、*dark* と共に *blind* と連合関係にあるもう一つの重要なキーワードである。視覚によって捉えられないものを想像力によって補うのも又、盲人特有の知覚のパターンである。再び *Concordance* によると、*Dubliners* 全体における *imagine* およびその派生形の出現回数は、全部で18回、その内の4回はこの *Araby* において見られる。このうち Mangan's sister との関係では、上の例を含めて3回もちいられている。この *imagine* も *dark* と同様に主題と密接な関係を持つキーワードであることは、巧妙なバリエーションをとって使用されていることから了解される。

Her image accompanied me even in places the most hostile to romance.

At night in my bedroom and by day in the classroom *her image* came between me and the page I strove to read.

彼女のイメージは時, 所をかまわず少年につきまとう。それは決して意識的な行為ではなく, 彼自身その幻影を持って余している。無生物主語 *her image* をもちいた表現形式がこれを如実に物語っている³⁰。意義特性をもちいてこれを図式化すれば,

$$\text{her image [-HUMAN]} + \begin{cases} \text{accompanied [+AUTOMATIC]} \\ \text{came [+AUTOMATIC]} \end{cases}$$

となり, 彼女の幻影が少年の意志とは無関係に(すなわち automatic に)しつこく付きまとう様子が理解されよう。また, 次の引用においては, 「彼女の名前」(*her name*)が無意識のうちに少年の口から洩れ出してくる。少年の, 恋に焦がれて抑制しようのない心理状態を描くのに, 彼の身体各部を主語とした構文は正に適切である。

Her name sprang to my lips at moments in strange prayers and praises which I myself did not understand. *My eyes* were often full of tears (I could not tell why) and at times a flood from *my heart* seemed to pour itself out into *my bosom*... But *my body* was like a harp and *her words and gestures* were like fingers running upon the wires.

しかしながら, 片時も少年の脳裏から離れなかったこの *Mangan's sister* の幻影は, バザールの当日においては一度も現れてこない。これによって, 既にこの時点で少年の内面に何等かの大きな変化が生じていることが想像される³¹。それは恐らく, 後に彼自身が告白しているように, 彼をバザールに駆り立てたものは *Mangan's sister* に対する愛情ではなく, 単なる自分の虚栄心であったという認識の芽生えではなかつたらうか。

5. 以上 *Araby* におけるテキストの表現構造について文体論的アプローチを試みてきた。勿論, こうした言語分析の結果のみで, この作品の持つ文学性(あるいは芸術性)について十分な解釈を与えることはできない。ただ, この言語的特徴の分析結果がある一つの解釈の方向性を示してくれたことは確かである。それは, あるものに対して「幻想」を抱きながら, 結局最後には「幻滅」そし

て「失望」という結末を迎えざるを得ない、いわば、救いようのない人間（あるいは状況）が描かれている、ということである。しかしながら、これはあくまでもテキストの言語事実に基づいて、より客観的な解釈を提示しようとした結果であり、当然のことながら、これとは別のより主観的な解釈も勿論可能である。*Araby* はそうした多様な解釈を許す、いやむしろ、それを読者に要求する文学テキストとしての曖昧性、多義性を備えている。例えば、Mangan's sister の描写は、どこまでも不透明で、あらゆるものの象徴として解釈され得る曖昧性を備えている³²。更に、もう一つ忘れてはならないのは、一見しただけではそれとは気づかない周到さでテキストの随所に散りばめられたいくつかのイメージ群の存在である。それらの中には、例えば「恋愛」、「宗教」、「アイルランド」、「東方願望」、更には「性」といった様々なイメージャリー群があり、それらは複雑に錯綜し合っている³³。本稿ではこれらについて直接触れる余裕はなかったけれど、それらの存在が *Araby* の文学テキストとしての重層性あるいは曖昧性に大きく寄与している事実は指摘しておく必要がある。そしてこのように考えると、*Dubliners* の持つ象徴主義という側面が改めてクローズアップされてくるのである。

(注)

1. *Stylistics and the Teaching of Literature*, London: Longman, 1975, p.3.
2. "Style and Interpretation in Hemingway's *Cat in the Rain*"(in R.Carter ed., *Language and Literature*, London, George Allen & Unwin, 1982, pp.65-80)
3. *op.cit.*, p.6.
4. *Joysprick*, London: Andre Deutsch, 1973, pp.15-16.
5. *ibid.*
6. *James Joyce*, New York: Twayne Publishers, 1972, p.50.
7. Richard Ellman, ed., *Selected Letters of James Joyce*, London: Faber & Faber, 1975, p.83. W. Litz はこの意味について次のように説明する。

"Scrupulous meanness" is a perfect description of Joyce's techniques in *Dubliners*. Nothing is ornamental; nothing can be classified as "good description." In his desire to create "epiphanies" of Irish life Joyce has renounced direct commentary in favor of an allusive method in which dialogue and setting express the author's opinions of his characters. (A.W.Litz, pp.50-51.)

8. Peter K.Garrett, ed., *Twentieth Century Interpretations of Dubliners*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968, p.4.
9. 本文の引用は全て *Dubliners* (The Corrected Text, with Explanatory Note by Robert Scholes, London: Jonathan Cape, 1967)による。
10. *The Joyce Country*, New York: Schocken Books, 1972, p.12
11. 詳しくは、M.A.K.Halliday & R.Hasan, *Cohesion in English*, London: Longman, 1976, p.290 を参照。

12. 例えば, *Longman Concise English Dictionary* においては 1) unable to see , 7) having only one opening or outlet と定義されている。又, *Longman Dictionary of Contemporary English* においては blind (adj) の項には「行き止まりの」という語義は載せておらず, blind alley という別項で説明している。
13. Garrett 及び後述の Collins の言葉と合わせて, 次の W.Y.Tindall の言葉を参照。

That North Richmond Street, where the boy lives and Joyce once lived, is a “blind end” (dead end to us) is not without significance. (Tindall, ed., *A Reader's Guide to James Joyce*, New York: The Noonday Press, 1959, p.20.)

14. Ellman, *ibid.*
15. ‘Araby and the “Extended Simile”’, in Garrett, *op.cit.* p.95.
16. Wilhelm Fuger, ed., Hildesheim: Georg Olms, 1980.
17. 残りの一回は, いわゆる「窓の日よけ」の意味で用いられているが, 少年はその背後に隠れて Mangan's sister をこっそりと盗み見ており, そこには象徴的な意味が感じられる。
18. Epifanio San Juan, Jr., *James Joyce and Craft of Fiction*, Cranbury: Associated University Presses, 1972, p.62.
19. 樋口昌幸&樋口かずえ, 「シェイクスピアのソネットにおける表現の統一について」, 松元寛先生退官記念『英米語学文学研究』東京: 英宝社, 1987, pp.427-28.
20. M.Higuchi, “A Text Linguistic Study of the Miller's Tale”, 『紀要』(大学英語教育学会) No.11, pp.35-36.

An integrator is, as already noted, the point upon which the whole expression of the text depends. This means that an integrator associates itself with other expression units, which in their turn associate themselves with others, and thus it integrates, directly or indirectly, all the interrelated expression units of the text.

21. 項目番号の336. LIGHT SOURCE および337. DARKNESS, DIMNESS の項を参照。(4th ed., New York: Crowell, 1977)
22. 『分析批評入門』(新版), 東京: 明治図書, 1989, p.200.
23. Mukarovsky, ‘Standard Language and Poetic Language’ in P.L.Garvin, trans., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington D.C., 1958, p.23.
24. G.N.Leech, *A linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman, 1969, p.58.
25. “Work in Progress” From *The Lonely Voice: A study of the Short Story*, New York and Cleveland: The world Publishing Company, 1963. (reprinted in Garret, *op. cit.*, p.19)
26. *op.cit.*, p.19.
27. Collins, *op.cit.* p.94.
28. この「明かり」の意味について Tindall は次のように述べている。

Though she keeps the light behind her, the boy's heart leaps up; for he fails as yet to see the meaning of light and dark and their relative positions. . . . This Sibyl, commending Araby, starts the boy on his quest. (*op. cit.*, p.20.)

29. *op.cit.*, p.64.
30. G.N.Leech & M.H.Short, *Style in Fiction*, London: Longman, pp.189-91.
31. Collins, *op.cit.*, pp.97-8.
32. *ibid.*
33. これについては Collins が詳しい分析をおこなっているので参照のこと。 *op.cit.*, pp.95-6.